

**POSTMODERNISME ET RESSENTIMENT :  
A PROPOS DE SALMAN RUSHDIE**

PAR

Frédéric REGARD

*Professeur à l'Ecole Normale Supérieure de Lyon*

Salman Rushdie naît en 1947 à Bombay, sous le signe de la violence meurtrière qui accompagne la fin de l'Empire britannique en Inde, le Raj. C'est au mois de juin de cette année que le dernier vice-roi des Indes, Lord Mountbatten, prend la décision d'abandonner le sous-continent à son sort, et que le 15 juillet, à Londres, la House of Commons vote la création de deux États indépendants, l'Inde et le Pakistan, inscrivant pour la première fois la possibilité d'une partition religieuse que des siècles de cohabitation entre hindous, chrétiens, musulmans et sikhs avaient rendue impensable. La responsabilité du cauchemar qui s'ensuit — un million de morts, quinze millions de déracinés — n'incombe pas entièrement à l'empressement irresponsable du gouvernement britannique ou aux tracés absurdes de Sir Cyril Radcliffe (qui n'avait jamais mis les pieds en Inde). Cet échec sanglant est aussi celui de l'Indian National Congress, le mouvement de libération dirigé par Gandhi puis par Nehru : en refusant à Mohammed Ali Jinnah, le chef de la Muslim League et père fondateur du Pakistan, un électorat musulman distinct, ceux-ci rendaient la partition inévitable<sup>1</sup>. Entamées dès 1946, les hostilités entre musulmans et hindous dégénèrent alors en une série de conflits fratricides qui aggravent encore le mouvement d'éclatement (guerres du Cachemire de 1947-49 et de 1965, création du Bangladesh en 1971) et épuisent les deux pays dans une folle course à l'armement. On sait pourtant que ces frères ennemis n'ont

---

1. De nombreux ouvrages ont traité de la question, dont celui de Allen Hayes (M.), *Gandhi vs. Jinnah : The Debate over the Partition of India*, 1980.

jamais cessé de se retrouver, de mêler leurs cultures, de fondre leurs héritages, et si le cinquantième anniversaire de l'indépendance fait couler plus d'encre en Europe qu'en Asie, c'est bien aussi que sur place il n'y a guère de raisons de fêter ce qui reste vécu par beaucoup comme une tragédie<sup>2</sup>. Ce désir sans cesse réaffirmé de la fusion contre la fission s'affiche dès l'origine quand Jinnah laisse à Bombay la majeure partie de ses affaires, persuadé que les frontières arbitraires resteront naturellement poreuses. Il se fait insistant au printemps de 1997 quand le premier ministre indien, I.K. Gujral, qui a grandi à Lahore, hier en Inde, aujourd'hui au Pakistan, rencontre son homologue pakistanais, Nawaz Sharif, pour annoncer à la presse internationale un ambitieux calendrier de négociations (qui n'écarte plus l'épineuse question du Cachemire).

L'idée fascinante qui se dégage ainsi de la singulière histoire de l'ancien Raj est que malgré les fantasmes, qu'il prenne une forme politique, religieuse, économique ou culturelle, "le réel" reste obstinément réfractaire à la partition, vécue la plupart du temps comme une violence abstraite qui, loin de protéger les communautés les unes des autres, paraît en soi génératrice de violences concrètes sans cesse réactivées, sans cesse exacerbées, jusqu'à la haine absolue : ce désir de négation radicale de l'autre que représente le génocide. Or, telle n'est pas l'idée, en dépit des tentations et des manipulations récurrentes, que les Indiens eux-mêmes se font de l'Inde. Il ne s'agit pas seulement, comme on le croit trop souvent, de l'enseignement non violent de Gandhi, ni non plus d'un ancien héritage de pluralisme : l'Inde moderne *se veut* ainsi. Dans un livre passionnant, Sunil Khilnani explique ainsi que la première puissance post-coloniale à voir le jour ne pouvait asseoir l'idée qu'elle se faisait d'elle-même sur aucun précédent<sup>3</sup>. La création des nations occidentales s'étant généralement appuyée sur le concept d'unité (géographique et linguistique), ce modèle s'avérait d'emblée inopérant dans le cas de l'Inde, terre de mille contrastes et de mille irréductibilités (ethnies, castes, langues, religions, etc.), la condamnant ainsi à *s'inventer une identité propre*, identité nécessairement composite et contradictoire. A la différence du Pakistan, fondant sa cohérence sur une religion unique, l'Inde devait s'imaginer comme lieu d'échange et de dialogue, terre d'incessants ajustements et de permanente contestation, espace virtuel de consensus et d'opposition. Bref, l'Inde ne pouvait se concevoir elle-même dès l'origine que comme démocratie en marche. De ce point de vue, la violence meurtrière, même si elle est une réponse à une autre violence (les cas d'Indira et de Rajiv Gandhi), est perçue comme le corrélat inévitable de tout discours fondant sa légitimité sur une adéquation entre religion unique et politique<sup>4</sup> : les militants actuels du Bharatiya

2. Voir les reportages de Goldenberg (S.), par exemple "The Day India's Heart Was Broken", *Guardian Weekly*, 3 août 1997, p. 23.

3. Khilnani (S.), *The Idea of India*, Hamish Hamilton, 1997.

4. Telle est la définition du fondamentalisme. Parmi les études les plus récentes, on pourra consulter Jansen (Johannes J.-G.), *The Dual Nature of Islamic Fundamentalism*, Cornell, 1997.

Janata Party, qui, en réaction à la montée de l'islamisme indien, prônent les valeurs hindouistes jusqu'à cautionner la destruction de la mosquée de Babur en 1992, mettent donc en cause les fondements mêmes de l'État indien, tout comme le terrorisme sikh ou cachemiri (les groupes islamistes armés du Hezbul Mujahidin, ceux des combattants "afghans") ne cesse de reproduire l'assassinat de Gandhi, c'est-à-dire l'assassinat de cette *India-idea* défendue par Nehru et que Salman Rushdie, dans un article récent, place lui aussi en exergue de son combat<sup>5</sup>. La personnalité complexe de l'auteur reflète autant les contradictions dont il est issu que l'horizon utopique d'une idée de soi entièrement engagée dans l'art de faire jouer ces contradictions.

Ainsi, le samedi 30 août 1997 les radios annonçaient que Rushdie venait de se remarier à Long Island, non loin de New York. La nouvelle tombait tandis que la presse internationale bruissait encore de reportages sur le cinquantième anniversaire de l'indépendance de l'Inde et du Pakistan (proclamée officiellement dans la nuit du 14 au 15 août 1947, à minuit). La coïncidence de ces deux événements ne laisse aux admirateurs de Rushdie guère de doute quant à sa portée symbolique : tandis que d'un côté on commémore la partition du Raj, de l'autre on célèbre une union. Ceux qui pourraient se satisfaire d'une opposition si tranchée se tromperaient pourtant encore. L'union de 1997 est le fruit de désunions passées (deux divorces), et la partition de 1947 fut aussi, comme on vient de le voir, l'acte d'union de la nation indienne. La coïncidence de ces idées en perpétuelle contradiction, loin d'être un hasard ironique, indique en fait que Rushdie se veut, s'imagine, s'invente lui aussi comme une personnalité instable et incohérente. On ne s'étonnera donc pas de lire sous sa plume, au même moment, cette analyse de l'Inde d'aujourd'hui entièrement articulée autour d'un *and yet* ("et pourtant") plusieurs fois répété, symptôme d'une réalité paradoxale faite de séparations et de réparations, de particularisme et de pluralisme, à l'image de sa ville natale, Bombay<sup>6</sup>. L'auteur des *Versets sataniques* ne se contente pas de défendre une certaine idée de l'Inde, il la vit et lui donne corps dans une "identité" fuyante et paradoxale qui est elle-même tout à la fois le fruit et la perpétuation des mouvements contradictoires qui animent l'Inde. Comme l'indique l'étrange possessif (le 's) du titre anglais des *Enfants de minuit* (*Midnight's Children*, 1981), Rushdie n'est pas simplement né en 1947 : il est le produit de cette heure bifide, de cet entre-deux qui fit connaître ce mélange monstrueux de l'union et de la désunion, du dialogue et du monologue, de l'amour et de la haine (les oncles de Rushdie restent à Bombay, mais ses tantes émigrent au Pakistan, où sa mère est aujourd'hui installée). "Rushdie" n'est donc pas un auteur, une source d'écriture biologique (même les fondamentalistes comprennent cela, sa mère n'ayant, semble-t-il, jamais été inquiétée) ; comme l'Inde elle-même, il est celui qu'il s'imagine être,

5. Salman Rushdie, "India at Five-O", *Time*, 11 août 1997 : "Je souhaite exalter les vertus de cet événement capital qui se joua aux douze coups de minuit il y a cinquante ans, ce fait nouveau qui a survécu à tous les assauts de l'Histoire : cette fameuse idée de l'Inde" (notre traduction).

6. *Ibid.*

ce produit imaginaire, cet agencement contradictoire, cet espace composite, ce texte qui s'informe de cette dialectique toujours rejouée de l'union et de la désunion<sup>7</sup>.

Rushdie n'est donc rien d'autre que son écriture, la mise en forme des contradictions inhérentes à l'idée que l'Indien se fait de lui-même. Et c'est bien ce produit imaginaire que les intégristes indiens, pakistanais, égyptiens ou iraniens tentent de faire taire. On se souvient de la définition de l'écriture proposée par Barthes, qui y voyait une "activité contre-théologique" dès lors que la présence d'un "Auteur-Dieu" y était disqualifiée<sup>8</sup>. La haine des fondamentalistes vise une telle conception de l'"identité", une identité nécessairement athée puisque inventée comme l'espace virtuel d'une multitude de "je", formant cette foule bigarrée que Rushdie dit voir au coude à coude en chacun de nous : *a jostling crowd of 'I's*<sup>9</sup>. Le fondamentalisme, appuyé sur l'instauration d'un sens unique entre Révélation et identité, théologie et pratique (politique, artistique ou autre), est la négation même d'une identité ou d'une écriture pensées sur le modèle d'une démocratie laïque en perpétuel devenir d'elle-même. Il ne s'agit pas d'un projet : le fondamentalisme s'inscrit avant cet excès, ne peut le concevoir dès l'origine, se signifie d'emblée comme l'impossibilité absolue de cette mise en jeu. Si bien que ce ne sont pas des hommes qui s'affrontent ici ; on assiste plutôt à une lutte épique entre deux imaginaires, deux écritures, deux systèmes, ou du moins entre un système assurant la maîtrise du sens, et une sorte de machine disjonctive destinée à court-circuiter les sens uniques. L'Occident démocratique s'est polarisé sur la fatwa de Khomeyni en février 1989, mais celle-ci ne faisait qu'officialiser et internationaliser une haine exprimée immédiatement par un homme politique musulman indien, Syed Shahabuddin, dont la virulence devait d'ailleurs contraindre Rajiv Gandhi à interdire le livre pour s'assurer le vote de la communauté musulmane<sup>10</sup>. "Rushdie" s'attire la haine, ou au mieux l'indifférence complice, de tous les intégrismes, de quelque obédience ou de quelque nationalité que ce soit, en imaginant que l'identité ne s'établit par aucune assignation à résidence émanant d'un centre d'autorité unifiant, mais dans l'idée que l'on se fait de soi-même comme figure composite, et dans les manifestations narratives que cette conception de soi induit automatiquement.

Nous proposons ainsi de démontrer que les *Versets sataniques* sont lus à tort comme une attaque haineuse contre la religion musulmane, que c'est plu-

7. Cette logique préside également aux choix faits par Rushdie et Elizabeth West dans l'anthologie de littérature indienne qu'ils viennent de publier, puisque la majorité des auteurs sont en fait des expatriés. Dans son introduction, Rushdie explique que ces artistes reflètent la réalité indienne puisqu'ils entament "*a conversation with the world*" (*Mirrorwork. Fifty Years of Indian Writing, 1947-1997*, Henry Holt, 1997).

8. Barthes (R.), "La Mort de l'auteur" (1968), *Le Bruissement de la langue*, Paris, Le Seuil, 1984, pp. 65-66.

9. "India at Five-0", *op. cit.*, p. 16.

10. Voir Massery (A.) et Porée (M.), *Salman Rushdie*, Paris, Le Seuil, 1996, pp. 129-130.

tôt en tant que livre d'amour, c'est-à-dire de dialogue, de partage et d'échange entre des idées et des identités contradictoires, que ce livre ne peut que susciter la haine — définie plus haut comme négation active de l'autre — de la part de tous ceux dont le fondamentalisme ne peut par nature tolérer la possibilité du mélange "impur"<sup>11</sup>. Nous ne croyons donc pas que ce livre est "innocent" ou même écrit "de bonne foi", comme Rushdie a d'abord tenté de le faire croire. Si rien dans le Coran n'indique que le blasphème doit être puni de mort dans ce monde<sup>12</sup>, la haine du fondamentaliste témoigne d'un sens aigu non seulement du pouvoir des livres, mais encore de ce qui est en jeu dans l'acte d'écriture de ce romancier exceptionnel. Indifférent aux abstractions de la critique occidentale qui a proclamé la mort de l'auteur depuis longtemps déjà, il sait que "Rushdie" est cet agencement qui autorise la naissance de ce contre quoi l'intégriste arc-boute la construction de sa propre raison d'être : *l'impurété comme mode d'être*, comme principe actif d'une pensée, certes esthétique, mais également éthique, politique, sociale, voire même religieuse. Le fondamentaliste ne se doute peut-être pas que "Rushdie" n'est pas Rushdie, mais, dans sa terrible simplicité, il sait que s'il supprime Rushdie, "Rushdie" disparaît aussi, alors que l'inverse (l'autodafé) n'interdit d'aucune manière la résurgence de mille et un "Rushdie". Il sait que l'artiste est le seul à savoir orchestrer le jeu de la différence, le seul à savoir ce qu'il en est du dialogue souverain. Il sait que l'artiste n'est pas simplement celui qui blasphème, mais que sous les six offenses principales des *Versets*<sup>13</sup>, il est en fait celui qui imagine l'amour, celui qui fait que la démocratie universelle dont rêvèrent Gandhi et Nehru peut enfin trouver son inscription indélébile, sa carte idéale.

\*\*\*

Dans la première partie des *Versets sataniques*<sup>14</sup>, une scène se déroule avec pour toile de fond la guerre indo-pakistanaise. La mère de Saladin Chamcha (personnage fortement autobiographique) refuse d'annuler une réception afin de manifester son attachement à une Inde cosmopolite et de prouver qu'hindous et musulmans "peuvent aimer autant qu'haïr" (*can love as well as hate*, p. 46). Un peu plus loin, Zeenit Vakil (la première maîtresse de Saladin) défend elle aussi l'idée d'une Inde façonnée par un éclectisme culturel fondé sur le principe de l'"emprunt", du *borrowing* (p. 52), et n'hésite donc pas à identifier l'ennemi le plus implacable de l'Inde comme étant le fondamentalis-

11. L'"impur" est donc ici ce qui perturbe la conformité logique de toutes les stratégies d'identité en rendant possible le mélange et le désordre : voir Kristeva (J.), "Sémiotique de l'abomination biblique", *Pouvoirs de l'horreur*, 1980, Paris, Le Seuil, "Points", pp. 109 sq.

12. Le texte invoqué par Khomeïni, le verset 34 de la cinquième sourate, ne semble pas concerner les blasphémateurs, dont le sort est par ailleurs clairement défini en 2 : 218, 47 : 26, 5 : 55, 4 : 138 ou encore 3 : 145. Ce point a d'ailleurs troublé de nombreux musulmans.

13. Voir Massery et Porée, *op. cit.*, pp. 130-131.

14. Nous renverrons au texte original de *The Satanic Verses*, Viking, 1988, dont nous donnerons notre propre traduction [traduction française par Nasier (A.), *Les Versets sataniques*, Paris, Christian Bourgeois, 1989]

me hindou. C'est ce paradigme que le reste du livre ne cesse de développer, opposant non une religion à une autre, mais, comme dit Rushdie lui-même, un "concept" à un autre<sup>15</sup> : la pureté d'une part, l'impureté de l'autre, les valeurs attachées à chacune de ces notions étant en fait inversées<sup>16</sup>. Tandis que l'impureté devient gage d'une vie foisonnante, la pureté est associée à la mort. C'est ce renversement qui amène le narrateur à remettre en jeu les notions de bien et de mal, qui déterminent les sentiments d'amour et de haine. C'est ainsi que dans la quatrième partie, l'Imam (sous les traits duquel on a pu reconnaître l'ancien Guide spirituel iranien) affirme voir une scène d'amour (*I will show you love*, p. 213) là où l'ange Gabriel, Gibreel, ne voit que haine et destruction. Au spectacle d'une foule qui, au nom de Dieu, se fait massacrer par les troupes de l'Impératrice (hybride de la femme du chah et de la légendaire Hind, femme d'Abu Sufiyân, ennemi implacable du Prophète Muhammad), Gibreel s'écrie qu'il ne voit aucun amour, mais bien au contraire de la haine : *This isn't love. (...) It's hate* (p. 214). Récusant donc les exclusives coraniques (résumées par la formule impitoyable de *Seek and destroy*, p. 353), le roman adopte une stratégie qui consiste notamment à brouiller la frontière séparant les valeurs opposées pour établir un parallèle de plus en plus insistant entre les principes ennemis. L'amour et la haine, le bien et le mal, l'angélisme et le satanisme, Saladin et Gibreel, sont présentés sous des traits de plus en plus flous et interchangeables. *My other, my love*, s'écrie l'archange Gibreel à l'approche de son adversaire Saladin / Shaitan (p. 353). Dans la septième partie, le thème du double est analysé de manière explicite par le discours narrateur, et la haine est présentée comme une manifestation de la peur de l'impureté (p. 426). Peu à peu, c'est donc le "pur" qui se révèle être générateur du mal, c'est-à-dire de la violence haineuse, présentée comme le prolongement inévitable d'une sorte de crispation fétichiste sur des oppositions binaires : le un contre le deux, le continu contre le discontinu, le "pur" contre l'"impur" (p. 427). La haine trouve son moteur non dans l'objet qu'elle désigne, mais dans le désir d'expulsion de l'"impureté", c'est-à-dire de ce qui vient troubler le fantasme d'une cohérence unaire et monologique<sup>17</sup>. C'est ainsi qu'un mot fait son apparition, celui de *resentment*, le ressentiment (p. 427), clairement opposé dans la neuvième et dernière partie au sentiment d'amour qui anime les deux femmes du père de Saladin (p. 521).

Une telle analyse des mécanismes de la haine n'est pas propre aux *Versets sataniques*, et même si le Coran y est explicitement désigné comme générateur

15. L'*India-idea* serait ainsi fondée sur *the concept of multiplicity* ["The Assassination of Indira Gandhi", 1984, article politique reproduit dans Rushdie (S.), *Imaginary Homelands*, Granta Books, 1991, p. 44]. Ce recueil d'essais a été traduit en français par A. Chatelin sous le titre de *Patries imaginaires*, Paris, Christian Bourgeois, 1993.

16. Julia Kristeva a remarqué que l'Inde constituait précisément "l'exemple le plus complexe et le plus frappant d'un système social, moral et religieux fondé sur la pollution et la purification, sur le pur et l'impur" (*op. cit.*, p. 94).

17. Ces termes sont bien évidemment empruntés à Julia Kristeva, par exemple : "L'Etat et le mystère", *La Révolution du langage poétique*, Paris, Le Seuil, 1974.

de violentes exclusives (le lecteur est renvoyé à la sourate de "La Caverne", 18 : 50, sans doute parce que Dieu met entre les purs et les impurs "une vallée de distinction"), cette réflexion ne peut en aucun cas être perçue comme une agression délibérée contre la seule religion musulmane. L'ensemble de l'œuvre critique ou théorique de Rushdie porte en fait la trace d'une longue méditation "généalogique" sur l'origine de la haine, que celle-ci prenne une tournure laïque ou fondamentaliste. Dans un article consacré en 1985 à l'arrivée au pouvoir du fils d'Indira Gandhi, Rajiv, la classe politique indienne est accusée d'avoir trahi l'idéal de Nehru (le père d'Indira) et d'avoir berné l'Occident grâce à un habile déguisement démocratique qui dissimule en réalité un pouvoir jalousement centralisé et générateur permanent d'un violent ressentiment<sup>18</sup>. Dans un autre essai, de 1988, traitant cette fois de la disparition au Pakistan du général islamiste Zia Ul-Hak, la démocratie laïque, incarnée alors par Benazir Bhutto (dont le père avait été exécuté par Zia), est décrite comme la seule forme de gouvernement capable de mettre un terme aux confiscations du pouvoir et aux luttes fratricides qui s'ensuivent toujours<sup>19</sup>. Si l'intérêt politique de ces articles de circonstance reste limité (l'histoire récente du Pakistan en est l'illustration), il reste que Rushdie y formule très clairement l'angle d'attaque qui déterminera plus tard les *Versets* : reprenant toujours en filigrane l'argument de Nietzsche selon lequel les prêtres se servent de la religion pour justifier leur haine de la vie et dominer un peuple d'esclaves, l'auteur voit dans toute morale religieuse agressive un simple véhicule idéologique destiné avant tout à légitimer des structures concrètes de pouvoir et de domination<sup>20</sup>. Si Rushdie défend donc un islam modéré, qu'il verrait tourné plus vers l'intérieur que sur l'extérieur (c'est-à-dire, selon lui, enrichi de sa tradition soufie<sup>21</sup>), l'islamisme de Zia est dénoncé comme un masque éthique chargé de faire accepter des pratiques totalitaires qui, érigeant l'"humiliation" en méthode de gouvernement, secrètent inévitablement du ressentiment, donc à nouveau de la haine. De même, les pratiques totalitaires du clan Nehru sont perçues comme étant à l'origine de rivalités exacerbées trouvant dans l'extrémisme religieux (musulman ou hindou) un habillage éthique.

18. "Dynasty", *Imaginary Homelands*, *op. cit.*, p. 52. Voir aussi "The Assassination of Indira Gandhi", *ibid.*, pp. 42-43.

19. "Zia Ul-Hak", *ibid.*, pp. 53-55. Cf. "The Assassination of Indira Gandhi", p. 44.

20. Voir par exemple *La Généalogie de la morale*, I, 7-8. Il faut noter que les traductions anglaises de Nietzsche donnent plutôt *rancour* pour "ressentiment". Il reste que *resentment* signifie tout autant désir de vengeance que haine, méchanceté ou envie, et que Rushdie emploie bien le mot dans son sens nietzschéen d'auto-empoisonnement psychologique provoquant une déformation du sens des valeurs.

21. Voir "Zia Ul-Hak", *op. cit.*, p. 54. On se souvient à ce sujet que Georges Bataille voyait dans l'histoire même de l'islam un semblable souci de se détourner d'une expérience intérieure : dès l'Hégire, la fusion du chef religieux, du législateur, du juge et du chef d'armée, impliquait selon lui une violence extérieure, opposée à la violence d'une consommation intérieure (considérée comme une faiblesse morale des communautés chrétiennes et bouddhistes). Bataille ajoutait toutefois que malgré le *din* imposé par le Prophète (la discipline soumise, quelque chose de la *muruca* des tribus anté-islamiques (définie par la possibilité d'un "don de pure gloire") avait subsisté dans le monde arabe, notamment sous la forme des concours de poésie (*La Part maudite*, Paris, Minuit, 1967, pp. 119-129).

Qu'il s'agisse d'un désir de vengeance ou d'un refus du pluralisme et de la différence, le ressentiment devient la principale caractéristique des intégristes, le *social concept*, ainsi que le nomme Rushdie, qui détermine ce que l'on pourrait nommer l'"idéologème" fondateur de tout communalisme, c'est-à-dire aussi bien évidemment de tout gouvernement islamiste<sup>22</sup>.

*Les Versets sataniques* ne sont jamais que le prolongement romanesque de cette généalogie de la haine qui aboutit, on l'a vu, à une mise en cause fondamentale de la valeur des valeurs. A l'instar de Nietzsche, le romancier refuse de soustraire les valeurs à la critique, contestant leur caractère absolu, mettant à jour leur mécanisme secret, démontant ses manifestations narratives. Le fameux portrait de l'Imam qui inaugure la quatrième partie (p. 205-10) n'est pas sacrilège simplement parce que le Guide spirituel y est campé en termes peu élogieux, mais parce que l'Imam apparaît comme l'incarnation moderne de l'araignée nietzschéenne, comme la version musulmane de cette tarentule qui tisse sa toile pour y enfermer l'Histoire (*the arachnid strings with which he will control the movement of history*, p. 209), et dont l'esprit de vengeance veut abolir l'éternel retour du hasard<sup>23</sup>. Face à l'Imam qui veut imposer un Récit unique, face au "non-Temps" de l'Imam (*the Untime of the Imam*, p. 215), le romancier se définit bien au contraire comme celui qui récuse l'autorité absolue de toute conscience morale et qui dans le même mouvement invente de nouvelles possibilités de vie, de nouvelles mises en intrigue du réel. Il est l'Artiste, celui qui a vu que la haine est nécessaire à l'illusion de la vérité, que la haine est haine de la vie elle-même, et qu'il n'y pas de religion absolue qui ne soit la caution éthique de ce ressentiment, pas de mise en intrigue du monde qui ne cède au fantôme arachnide. Ce n'est donc pas en se "suicidant", comme le pensait Barthes, que l'Artiste illustre ici le plus violent des athéismes ; c'est en inventant de nouvelles possibilités de vie, de nouvelles interprétations du monde, en fournissant à la pensée l'heure et le lieu d'une vérité plus haute et plus profonde où les puissances du faux se font amour de la vie. L'espace composite où l'Artiste vient à lui-même n'est donc pas non plus un "neutre", mais la croisée de ces possibles, ce minuit de zone tropicale que Nietzsche appelait de ses vœux et auquel Rushdie tente de donner sa forme narrative<sup>24</sup>. Car l'enfant de minuit enfante à son tour un autre minuit, un minuit absolument athée. Confronté au "Livre de l'évidence" qui établit que tout ce qui doit arriver est décidé et fixé à l'avance, sollicité par ce double

22. Nous empruntons ici aux travaux de Fredric Jameson qui, quant à lui, fait du "ressentiment" (il utilise le mot français) l'idéologème central du XIX<sup>e</sup> siècle européen. Jameson entend par idéologème un concept ou un système de valeurs capable de se projeter de manière inconsciente ou consciente dans des intrigues collectives ou individuelles. Voir *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act* (1981), Routledge, 1989, pp. 185-205.

23. Par exemple, "Des tarentules", *Ainsi parlait Zarathoustra*, II. Cf. Deleuze (G.), *Nietzsche et la philosophie*, PUF, 1962, p. 31. On notera que la métaphore de l'araignée sert dans le Coran à désigner ceux qui construisent leur demeure en dehors de celle du Prophète (sourate 29).

24. Voir *Par-delà bien et mal*, 197 : "Les moraliste ne donnent-ils pas le sentiment de n'avoir que haine pour la forêt vierge et les tropiques ?" (trad. C. Heim).

ordre d'écrire et de lire qui fait du calame l'outil obéissant de l'Unique (voir la sourate du "Sang coagulé"), le roman proclame au contraire que le Livre n'est jamais que la manifestation narrative d'un idéologème parmi d'autres, et qu'il peut exister mille et une autres manifestations narratives dont aucune ne peut avoir de préséance qualitative. Voilà bien ce qui confère à cette exploration une dimension post-historiciste et post-métaphysique, les deux gages d'une œuvre véritablement "postmoderniste"<sup>25</sup>. Rushdie affirme en substance que la vie est faite d'histoires : c'est en ne refusant pas le récit qu'il conteste l'origine absolue de toute écriture ; c'est en revendiquant le récit comme puissance du faux, comme cheminement sur les voies de l'errance et de l'aléatoire, qu'il refuse à la forme sa maîtrise sur le monde. Dans la lutte qui, dans la deuxième partie, oppose Baal, le poète, à Mahound, le prophète, il choisit donc son camp, car comme Baal, il est celui qui repère les supercheries et propose de nouvelles métaphores du monde (p. 97), il est l'ennemi de celui qui ne reconnaît à l'écriture d'autre fonction que prophétique, à l'histoire d'autre dimension que celle d'une actualisation de la Volonté Sainte. Contre la maîtrise de l'araignée, la souveraineté d'une inscription qui ne craint pas la perte du sens<sup>26</sup>. Ce postmodernisme se fait donc sacrilège quand le Livre donne lieu à une prolifération de récits ou quand la Révélation devient source d'une multiplicité de configurations narratives. Ce sont les modalités précises de ce système d'écriture que nous voulons dégager maintenant, en repérant ses métaphores privilégiées comme ses procédés de construction.

\*\*\*

On l'a vu, l'"identité" du sujet se fonde chez Rushdie sur la multiplicité, le pluralisme et l'hybridation, qu'il oppose à toute idéologie communautaire, nationaliste ou fondamentaliste, établissant ainsi une corrélation entre intégrisme et intégrité du moi, entre totalitarisme et monologisme. Aux fétichismes de l'Un, aux crispations sur l'Autorité du Centre, aux fantasmes d'homogénéité, Rushdie objecte toujours une conception du "sujet" nourrie de multilinguisme, d'éclectisme, d'hétérogénéité : l'amour contre la haine, l'ouverture contre la clôture, le libre-échange contre le protectionnisme, en quelque sorte le *borrowing* contre le *burrowing*. Dans un entretien de 1983 avec Una Chaudhuri, Rushdie défend ainsi l'idée d'une "forme post-freudienne" (*a post-Freudian form*)<sup>27</sup>. La remarque est faite en passant, sans que l'auteur de *Midnight's Children* prenne le temps d'expliquer sa formule. On comprend

25. Voir Vattimo (G.), *La Fin de la modernité. Nihilisme et herméneutique dans la culture post-moderne* (1985), trad. C. Alunni, Paris, Le Seuil, 1987, p. 17.

26. Sur cette notion de souveraineté de la création littéraire, voir encore G. Bataille, par exemple : *La Littérature et le mal*, Paris, Gallimard, 1957, *passim*. Cf. Derrida (J.), "De l'économie restreinte à l'économie générale", *L'Écriture et la différence*, Paris, Le Seuil, 1967, "Points", plus particulièrement pp. 382-384.

27. Copyrights : Turnstile Press ; Suite 2348, 175 Fifth Avenue, New York, NY 10010 (entretien disponible sur Internet, où nous l'avons consulté).

toutefois le sens général de cette affirmation : après Freud, il est impossible de croire encore à une adéquation du sujet avec lui-même ; agi par des forces "inconscientes", le sujet "freudien" ne coïncide jamais avec ce qu'il pense être, devient "étranger à lui-même"<sup>28</sup>. Mais si Rushdie utilise l'expression "post-freudienne", c'est bien aussi que, comme le donne également à penser l'expression "post-moderne", la topique freudienne lui semble devoir être dépassée<sup>29</sup>. Les choses deviennent plus claires grâce à deux curieuses métaphores : Rushdie explique que l'"identité" se détermine sur le mode du *leakage* et du *shift*, c'est-à-dire de la fuite ou de la contamination, et du déplacement ou de l'ajustement. Les individus *leak into each other*, se fondent les uns dans les autres, un peu à la manière, ajoute-t-il, des saveurs d'un plat raffiné ; en outre, leur personnalité n'est jamais fixe, elle est changeante, *shifting*, se modifiant en fonction des expériences vécues, mais aussi des circonstances, ou même des interlocuteurs. Rushdie se débarrasse ainsi d'une topique fermée, verticale et striée (l'inconscient, le moi, le surmoi) au profit d'une géographie ouverte, horizontale et lisse, où plutôt que de passé et d'avenir il est question encore une fois d'un devenir, c'est-à-dire d'un jeu d'orientations, de directions, de passages, de communications, d'entrées et de sorties<sup>30</sup>. Une troisième métaphore vient compléter ce dispositif. Toujours en 1983, mais dans un article cette fois, Rushdie explique que les fondamentalistes se trompent lourdement en cherchant à imposer une cohérence monolithique à la culture d'un peuple, que celle-ci ne peut vivre au contraire que si elle s'expose à un incessant processus de "pollinisation" (*pollination*)<sup>31</sup>. Autrement dit, de même qu'il y a un devenir-fleur et un devenir-abeille qui ne s'accomplit que sur le parcours d'une commune déterritorialisation, il n'y a de devenir-soi que sur le parcours de la rencontre et de la métamorphose. Poussant cette conviction jusqu'à ses plus extrêmes conséquences, Rushdie entrevoit en 1985 le nécessaire avènement d'un nouveau type humain, un "sujet" devenant "lui-même" dans le parcours. Cet homme de liberté et de culture, c'est le *migrant*, le nomade, qui n'arrête pas de partir, et dont l'identité ne se construit pas sur un sol déterminé, mais "à partir de", à "la rencontre de". Ce mode d'être entretient avec le réel un rapport singulier : conscient du spectre des possibles, le migrant invente une autre relation imaginaire avec le monde, *a new imaginative relationship with the world*<sup>32</sup>.

Cette conception de l'"identité" détermine en fait l'écriture des *Versets sataniques*. C'est même pour cette raison que, dès les premières pages, Gibreel Farishta et Saladin Chamcha sont identifiés avant tout comme des acteurs,

28. Sur ce sujet, voir précisément l'analyse de Kristeva (J.), *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Gallimard, coll. "Folio", 1988, p. 269 sq.

29. Sur les déplacements impliqués par cette notion de "post", voir Hassan (I.), *The Postmodern Turn*, Ohio State University, 1987, p. 91.

30. Voir par exemple ce que Deleuze dit de la nature de tout "entretien" : Deleuze (G.), Parnet (C.), *Dialogues*, Paris, Flammarion, "Champs", p. 8.

31. "Commonwealth Literature Does Not Exist", *Imaginary Homelands*, op. cit., pp. 67-68.

32. "The Location of Brazil" (1985), *ibid.*, pp. 124-125.

capables d'assumer un nombre infini d'identités qui finissent par brouiller leur image propre, physique autant que psychologique. Cette instabilité ontologique prend certes des formes différentes selon qu'il s'agit de Gibreel ou de Saladin : l'un est un célèbre acteur de cinéma capable de "zoomer" (p. 10) d'un rôle à un autre (jusqu'à onze films à la fois) ; l'autre est une étoile obscure des spots publicitaires : non pas un visage, mais une voix omniprésente, capable de faire parler tout aussi bien un extra-terrestre qu'une bouteille de ketchup (p. 60). Le principe reste pourtant le même, et c'est lui qui fait de chaque acteur un double, ou plutôt une doublure, de l'autre : dès l'origine, les personnages sont privés d'une identité fixe, et que leur rencontre soit rendue possible par l'explosion en vol de leur avion, entre Inde et Angleterre, ciel et mer, passé et présent, réalisme et *fantasy*, ne fait que renforcer ce principe de déterritorialisation emblématique de la stratégie d'écriture de Rushdie. Car toute la composition du roman obéit à ce principe de fluidité et de porosité de l'"identité", et l'on n'en finirait pas de recenser les parallèles, similarités, dédoublements, résurgences ou métamorphoses qui font du livre une trame en devenir perpétuel : par exemple, dans la troisième partie, le personnage de Rosa Diamond peut vivre simultanément au présent et au passé, en Angleterre et en Argentine, et Gibreel, qu'elle a recueilli après l'explosion du Boeing, se fonde dans les identités multiples que contiennent les rêves-souvenirs-histoires de la vieille femme. Dans la quatrième partie, les lieutenants de l'Imam, Khalid, Salman et Bilal, sont des réincarnations des premiers disciples du Prophète Mahound, présentés dans la deuxième partie. Dans la neuvième partie, les films que tourne désormais Gibreel sont les histoires d'Ayesha et de Mahound qui ont fourni leur substance aux parties précédentes, et dans lesquelles Gibreel est également présent. Dans cette même partie, la mort d'Allie Cone est identique à celle de Rekha Merchant dans la première partie. Le nom d'Ayesha, théoriquement réservé à l'une des femmes du Prophète Muhammad, désigne autant la jeune sainte musulmane de la deuxième partie (p. 125), l'Impératrice sanguinaire de la quatrième partie (p. 206), que la prostituée préférée du poète Baal dans la sixième partie (p. 380-87). C'est ce principe d'instabilité ou d'"impureté" ontologique qui pousse inévitablement Rushdie au blasphème. Bousculant une tradition pour laquelle il importe avant tout d'accéder, par la récitation, à la fraîcheur première de la Parole de Dieu, de sans cesse réaffirmer la vivacité de la Révélation, de fonder l'écriture sur un fond immuable de vérité, et donc d'attribuer à Satan les mots de Muhammad qui pourraient menacer l'intégrité des versets (voir Coran, 22 : 52), Rushdie s'empare d'un concept clef du Coran, celui de la parole prophétique (Muhammad répète les paroles de Gibreel, au travers duquel c'est Dieu qui est censé parler lui-même), pour imaginer un Gibreel schizophrène mais aussi, et surtout, intercesseur universel, capable d'assumer toutes sortes d'identités contradictoires pour prêter sa voix à un immense patrimoine commun culturel. C'est ainsi que, dans la deuxième partie, celui qui est effectivement présenté comme l'archange Gabriel (p. 108-10), récuse la distinction opérée par Mahound entre versets saints et versets sataniques et affirme être lui-même à l'origine des deux messages contradictoires : *it was me both times*

(p. 123-24). C'est ainsi également que le message du Prophète, tel qu'il est fixé par écrit par le scribe Salman dans la sixième partie, admet du jeu, dit ceci alors qu'il aurait pu dire cela (par exemple "juif" au lieu de "chrétien", p. 368), bref se dédouble lui aussi, multipliant les versions de la Vérité, suscitant le doute, portant la menace du dialogisme jusqu'au fondement même de la Révélation coranique.

Il ne s'agit pas ici d'un "détail" des *Versets sataniques*, c'est-à-dire d'un élément anecdotique pouvant s'ajouter sur le mode quantitatif aux cinq autres points litigieux repérés par la critique. Le nomadisme, la migration, la multiplication des récits, contaminent l'ensemble d'un système d'écriture qui devient *absolument hérétique*. N'admettant aucune identité, aucune continuité, aucune intégrité, l'écriture installe la souveraineté du choix en lieu et place de l'Unique. Pressé par Una Chaudhuri de répondre à des questions sur la forme induite par de telles conceptions, Rushdie répond que l'"identité" de Saleem, le protagoniste de *Midnight's Children*, ressemble à quelque chose comme un grain de sable qui contiendrait une plage (*a speck of dust that contained the beach*)<sup>33</sup>. La formule est valable pour Gibreel : comme Saleem, l'acteur-archange des *Versets* n'est pas un individu autonome parmi les autres, s'inscrivant sur un fond social, culturel ou religieux donné. Il n'est pas contenu par un réel dont l'authenticité n'est pas contestable, c'est lui au contraire qui contient le réel et le hisse au statut de vérité dans l'acte même de le parler : ventriloque schizophrène, héros fractal renfermant tous les autres, tous les possibles, toutes les versions de la vérité, il est comme un grain de sable qui cesserait d'être sur la plage pour la contenir à lui seul. Difficile dès lors d'imaginer une forme romanesque capable de retracer l'itinéraire d'un tel personnage, beaucoup plus déterminé par son devenir que par sa formation. C'est pourquoi Rushdie propose une seconde métaphore, très proche de la première, celle du squelette extérieur (*the meat on the inside and the skeleton on the outside*). Écartant d'un revers de main la question de possibles modèles formels, il explique qu'aucune forme établie ne peut lui permettre de rendre compte de ce primat de la profusion de sens. La forme cesse d'être une ossature sur laquelle le romancier peut venir greffer ces dérisoires lambeaux de chair que sont ses personnages ; elle n'est plus un squelette durci que l'on habille sans cesse de nouvelles enveloppes charnelles. Au contraire, viennent d'abord le corps, la chair, le réel, le foisonnement erratique et labyrinthique de la vie, gigantesque rassemblement de polypes dont les accrétions finissent par former un squelette extérieur, un peu selon le procédé de formation d'une île corallienne.

Dès lors que la schize, le *splitting*, cesse d'être un problème psychologique pour être élevée au rang de loi universelle (*the splitting was not in him but in the universe*, p. 351), l'écriture se nourrit de l'effondrement des limites entre les différents personnages, les différentes voix, les différentes représentations

33. *Loc. cit.*

du réel. *Open the universe a little more !* Reprenant à son compte une formule trouvée chez Saul Bellow, Rushdie inaugure donc un style qu'il nomme "stéréoscopique", dont la particularité principale est de contester à la Voix originelle et à son Écriture son statut fondateur<sup>34</sup>. Mais la formule va beaucoup plus loin que cela, jusqu'à remettre en cause le concept fondateur de toute théologie, puisque ce n'est même plus la voix, quelle qu'elle soit, qui garantit le sens, c'est l'image elle-même, donnée comme seule origine des discours sur le monde. C'est toute la richesse de l'expression *stereoscopic vision*, qui, non contente d'introduire la multiplicité des sources émettrices (la "stéréo"), projette celles-ci dans le domaine depuis toujours maudit de l'image, de l'*eidolon*<sup>35</sup>. On pourrait suggérer aux futurs interlocuteurs de Rushdie de cesser de lui poser des questions sur ses lectures formatrices pour l'entretenir uniquement de son rapport à l'image, et plus particulièrement au cinéma (de Godard à Monty Python pour ne parler que de l'Europe), à la télévision (du reportage à la publicité), et, pourquoi pas, à l'ensemble des techniques virtuelles. Un excellent début consisterait à lui demander de citer les œuvres cinématographiques dans lesquelles son écriture a vu le jour. Lui-même nous y invite lorsqu'il déclare au cinéaste David Cronenberg qu'il est "obsédé" par le septième art (*I'm completely obsessed by movies*), comme si le cinéma possédait, hantait, articulait, parlait chacun de ses romans<sup>36</sup>. Dans un autre entretien, avec Catherine Bush en 1989, soit un an à peine après la parution des *Versets*, le romancier parle de la télévision comme d'un "être miraculeux", *a miraculous being*, porteur, ajoute-t-il, d'"une sorte de révélation" (*bringing a kind of revelation*<sup>37</sup>). Messagère de la Révélation, l'image virtuelle a aujourd'hui supplanté l'archange Gabriel, ou plutôt : elle est l'archange Gabriel d'une culture postmoderne. Dans une étude consacrée au romancier américain Thomas Pynchon, le critique Brian McHale arrive à la conclusion que la présence insistante de la télévision ou du cinéma dans la fiction contemporaine (il fait de fréquentes allusions à Rushdie) fonctionne comme un "pluralisateur ontologique", *ontological pluralizer*, version fin-de-siècle de ces anges d'autrefois qui introduisaient dans les représentations humaines un autre niveau de sens. La technique de l'image virtuelle permet de pousser cette fissure ontologique jusqu'à ses plus extrêmes conséquences, puisque les images, les modes narratifs, les styles multiplient à l'infini les formes de la représentation, les versions possibles d'un même événement<sup>38</sup>.

Les *Versets sataniques* ne mettent donc pas en scène deux stars du grand et du petit écran par simple souci de "modernité" : Gibreel et Saladin sont les symboles immédiatement visibles de profondes orientations esthétiques. Il

34. "Imaginary Homelands" (1982), *Imaginary Homelands*, *op. cit.*, pp. 19-20.

35. Impossible ici de ne pas renvoyer aux analyses de Derrida sur le *Phédon* : "La pharmacie de Platon" (1968), *La Dissémination*, Paris, Le Seuil, 1972.

36. "Cronenberg Meets Rushdie", *Shift*, juin-juillet 1995.

37. "Salman Rushdie: An Interview by Catherine Bush", *Conjunctions*, n° 14, 1989.

38. McHale (B.), "Zapping, the Art of Switching Channels", *Constructing Postmodernism*, Routledge, 1992, p. 130.

n'est pas indifférent, par exemple, de savoir que ce n'est jamais Saladin qui parle à la télévision, mais la bouteille de ketchup, le paquet de chips ou la boîte de haricots à la tomate, du moins une image virtuelle de ces produits (p. 60). On vient de le dire, c'est dans la tentative de substituer l'image, en fait une pluralité d'images, à la voix comme source de l'écrit que réside le secret du style de Rushdie. Car l'image dont il est question n'est pas une icône inspirante, capable de légitimer toutes les reproductions ultérieures, c'est une image sans profondeur, un simulacre, et c'est sa multiplication, ou sa capacité à se fondre dans une autre image, qui inspire l'écriture de Rushdie, dont la logique — véritable "principe du Mal"<sup>39</sup> — n'a plus rien à voir avec le récit linéaire et séquentiel du roman — ou du cinéma — traditionnel, mais beaucoup à voir par contre avec le fonctionnement du rêve et de ses métamorphoses, de l'image onirique. Dans l'article qu'il consacre en 1985 au film de Terry Gilliam, *Brazil*, Rushdie en vient d'ailleurs à la conclusion que si l'œuvre de Gilliam est un acte politique, c'est avant tout parce qu'il s'agit d'un exemple d'imagination joyeuse au travail, un exemple de *playful imagination*. Introduire du jeu, de la fantaisie, de l'aléatoire dans la production d'images, c'est-à-dire en fait, précise Rushdie, substituer à la logique de la raison imageante celle du rêve et de l'image onirique (*the logic of dreaming and not the waking mind*), voilà l'acte politique par excellence<sup>40</sup>. Lorsque Rushdie explique un peu plus loin que le migrant s'oppose toujours au dictateur en tant qu'initiateur de nouvelles relations imaginaires au monde, il ajoute donc sans hésiter que le cinéma est sans doute le support idéal de ces nouvelles cartographies du réel. La logique de la métamorphose qui préside à l'écriture des *Versets* obéit à une telle cinématographie : défiant les règles de la chronologie et de l'identification, menaçant l'architecture de tout savoir métaphysique, le récit se construit moins à partir d'une voix autoritaire qu'à partir d'images *a priori* incohérentes<sup>41</sup>. Mais placées sur le même plan, se nourrissant l'une de l'autre le long d'un cordon ombilical en gloire (*a shining cord*), ces images en devenir perpétuel se relient entre elles pour construire une véritable réalité en devenir, une "narration falsifiante", dirait Deleuze, où les exclusives sont automatiquement disqualifiées, les incohérences et contradictions joyeusement digérées dans une sorte de zapping joyeux, de gai savoir virtuel<sup>42</sup>.

Si le cinéma est donc omniprésent dans les *Versets*, Gibreel lui-même étant identifié tour à tour comme acteur, spectateur, metteur en scène, ou encore caméra (p. 108), c'est peut-être la télévision qui fournit au style de Rushdie sa métaphore la plus pertinente. Ce n'est pas seulement que les personnages principaux sont des drogués du petit écran (p. 405), ni non plus que l'écriture

39. Voir Baudrillard (J.), "Pour un principe du Mal", *Les stratégies fatales*, Paris, Grasset, 1983.

40. *Op. cit.*, pp. 122-123.

41. On peut penser à ces "images composites" dont Freud parle dans *Le rêve et son interprétation*, trad. H. Legros, Paris, Gallimard, 1925.

42. Sur le rapport entre Nietzsche et la "nouvelle vague" au cinéma, voir Deleuze, *Cinéma II : l'image-temps*, Paris, Minit, 1985, pp. 170 sq.

parodie un grand nombre de techniques virtuelles, le zoom, le fondu enchaîné, le gros plan, le plan séquence, le montage du reportage télévisé (*this is what a television camera sees*, voir p. 454-57), etc. ; c'est surtout que la télévision est la seule invention technologique qui, par définition, permette le zapping, le passage accéléré et aléatoire d'une chaîne à une autre, d'un canal de transmission à un autre, impliquant un changement permanent d'image, de réalité, d'interprétation, de style, de voix, etc. Le *channel-hopping* (p. 405) devient ainsi le symptôme le plus évident d'un système de fonctionnement intellectuel tout entièrement soumis à ce principe de pluralisme ontologique dont parle McHale. C'est pourquoi vers la fin des *Versets*, dans un passage écrit sur le mode du discours indirect libre (et fort proche des déclarations de l'auteur à Una Chaudhuri), Saladin médite sur l'incohérence et la discontinuité de la personne humaine, puis fait du boîtier de télécommande le prolongement pour ainsi dire naturel de l'esprit humain :

*O, the dissociations of which the human mind is capable, marvelled Saladin gloomily. O, the conflicting selves jostling and joggling within these bags of skin. No wonder we are unable to remain focused on anything for very long ; no wonder we invent remote-control channel-hopping devices. If we turned these instruments upon ourselves we'd discover more channels than a cable or a satellite mogul ever dreamed of...* (p. 519)

(O, les dissociations dont l'esprit humain est capable, s'émerveilla Saladin pensif. O, cette foule agitée de mois antagonistes au coude à coude dans ces sacs de peau. Pas étonnant que nous soyions incapables de nous concentrer sur la moindre chose pendant très longtemps ; pas étonnant que nous inventions des systèmes de télécommande pour changer de chaîne. Si nous pointions ces instruments sur nous-mêmes, nous découvririons plus de chaînes que n'en a jamais rêvé un magnat du câble ou du satellite ...).

On commettrait une grave erreur en pensant retrouver dans ces lignes l'une de ces traditionnelles excommunications de la télévision. Le zapping télévisuel est *dans* la nature humaine : c'est son essence, son principe, son esprit, sa vie-même. Le zapping est le procédé même de cheminement du nomade, pour lequel l'image et le spectre de ses possibles métamorphoses est en fait toujours première. L'esthétique postmoderne de l'écriture de Rushdie n'est donc qu'un sorte de "réalisme" d'un nouveau genre, s'attachant à reproduire la vie elle-même, les puissances du faux, avant que celles-ci ne soient happées par la toile d'araignée de la forme autoritaire. Dans l'entretien de 1989 avec Catherine Bush, Salman Rushdie précise ainsi que les *Versets*, roman de la multiplication et de la juxtaposition des récits, est lui-même construit sur le mode du zapping : *the novel in a way does channel-hopping*<sup>43</sup>. Le *channel-hopping* n'est plus ici le symptôme d'une fragilité intellectuelle ou la manifestation d'une inquiétante frivolité, c'est la métaphore d'un style qui refuse de

43. *Op. cit.*, p. 19.

céder à l'araignée du ressentiment et de vider la vie de son foisonnement, la métaphore technique d'une relation imaginaire au monde qui a pour plus haute ambition de dessiner la géographie d'une temporalité poétique que tous les fondamentalistes s'emploient précisément à effacer de leurs cartes du monde. Si, au début de la quatrième partie, le portrait de l'Imam est un gros plan fixe, c'est que *l'Imam ne zappe pas*. La haine est une fixation.